



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Laboratorium w pracowni: Dar. Szkice A.D. 2016. Drugi rekonesans

Author: Marek Pacukiewicz, Adam Pisarek

Citation style: Pacukiewicz Marek, Pisarek Adam. (2016). Laboratorium w pracowni: Dar. Szkice A.D. 2016. Drugi rekonesans. "Laboratorium Kultury" (2016, t. 5, s. 209-228).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

<http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl>

tytuł artykułu:

Laboratorium w pracowni: Dar. Szkice A.D. 2016. Drugi rekonesans

autor / autorzy:

Marek Pacukiewicz, Adam Pisarek

źródło:

„Laboratorium Kultury” 5 (2016), s. 209–228

wersja pdf:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2016-11_pacukiewicz_pisarek.pdf

afiliacja autora / autorów:

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Zakład Teorii i Historii Kultury

słowa kluczowe:

dar, Marcel Mauss, sztuka współczesna, antropologia sztuki

abstrakt:

(na początku artykułu)

article title:

Laboratory in the Studio: Gift. Sketches A.D. 2016. Second reconnaissance

author / authors:

Marek Pacukiewicz, Adam Pisarek

source:

„Laboratorium Kultury” 5 (2016), pp. 208–228

pdf version:

http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2016-11_pacukiewicz_pisarek.pdf

institutional affiliation:

University of Silesia, Faculty of Philology, Institute of Cultural Studies,
Department of Theory and History of Culture

keywords:

gift, Marcel Mauss, contemporary art, anthropology of art

summary:

(at the end of the article)

Laboratorium w pracowni: Dar. Szkice A.D. 2016. Drugi rekonesans

Abstrakt

Artykuł stanowi analizę i interpretację prac przygotowanych przez studentów katowickiej Akademii Sztuk Pięknych w ramach projektu „Dar. Szkice A.D. 2015”. Twórczość artystyczna została w tym przypadku potraktowana jako swoisty rodzaj „źródła wywołanego” w sposób szczególny opisującego fenomen kulturowego modelu daru we współczesnej kulturze polskiej.

Słowa klucze: dar, Marcel Mauss, sztuka współczesna, antropologia sztuki

Kolejna, inspirowana postacią bohatera niniejszego numeru *Laboratorium Kultury* – Marcela Maussa – odsłona projektu *Laboratorium w pracowni* poświęcona została roli daru w kulturze¹. W toku spotkań warsztatowych próbowaliśmy wskazać studentom Akademii Sztuk Pięknych kulturoznawcze tropy interpretacyjne i narzędzia służące do analizy tego zjawiska oraz pobudzić ich do formułowania własnych wypowiedzi artystycznych; poszczególne projekty były następnie opracowywane na zajęciach koordynowanych przez pracowników Pracowni Interpretacji Literatury ASP. Powstałe w ten sposób prace² staramy się traktować jako swoisty materiał źródłowy, który pozwala na wgląd w zjawisko kulturowe o charakterze kontekstualnym, przy jednoczesnym uwzględnieniu

¹ Szczegółowe informacje na temat ogólnej idei projektu oraz przebiegu jego pierwszej edycji znajdzie czytelnik w artykule zamieszczonym w poprzednim numerze „Laboratorium Kultury”.

² Spotkanie, w trakcie którego studenci przedstawili swoje projekty, odbyło się na katowickiej ASP 2 czerwca 2016 r.

specyficznej, częściowo uniwersalnej, perspektywy charakteryzującej wypowiedzi artystyczne³.

Druga edycja projektu potwierdza zasadność doszukiwania się w połączeniu „pracowni” i „laboratorium” przestrzeni badań kulturoznawczych. Laboratorium nie tyle daje szansę na eksperyment (choć praca ze studentami częściowo taką formę sugeruje), co raczej stwarza okazję zapoznania się z szeregiem kulturowych propriospektów o charakterze syntetycznym, ale odsyłających do wielu sfer i kontekstów kulturowych o różnym stopniu uogólnienia. Z kolei pracownia to, w naszym rozumieniu, nie tylko miejsce, w którym powstają nowe treści, ale również przestrzeń międzypokoleniowego przekazu form. Studenci ASP próbują zatem sformułować własne, oryginalne wypowiedzi, ale także uczą się sposobu ich artykulacji. Oznacza to, że powstałe prace mają charakter szkiców i ćwiczeń, tym bardziej nie oceniamy ich wartości artystycznej, ale raczej staramy się wyczytać z nich pewne istotne tendencje dotyczące zarówno funkcjonowania kultury, jak i form mówienia o niej. Pozwala to również na analizę określonego modelu sztuki współczesnej jako szerszego systemu w kontekście kulturowym.

Akademizm oznaczający

Nie podlega dyskusji, że sztukę należy traktować jako jeden z kulturowych systemów, który być może lokuje się bardziej po stronie rozumienia, niż uczestnictwa, jednak w dalszym ciągu pozostaje swoistym systemem taksonomicznym – i właśnie sztuka jako forma racjonalności kulturowej interesuje nas chyba najbardziej. Co więcej, jest to system o charakterze kontekstualnym. Nie chodzi bynajmniej jedynie o różnice wynikające z relacji pomiędzy „cywilizacją” a „tradycją”, kulturą elitarną i codzienną, „zachodnią” i „tubylczą”. Warto pamiętać również i o tym, że termin „sztuka” nawet w ramach tradycji europejskiej ma znaczenie ograniczone, które jest jednak absolutyzowane: 500 lat temu termin ten nie był potrzebny do określania obiektów, które my dzisiaj

³ Rozważania na temat swoistości sztuki jako materiału źródłowego znajdzie czytelnik w przywoływanym już artykule autorstwa Anny Gomóły i Marka Pacukiewicza - A. Gomóła, M. Pacukiewicz, *Laboratorium w pracowni: Chata polska AD 2015. Rekonesans*, „Laboratorium Kultury” 4 (2015). W ramach projektu powstało 20 prac. W dalszej części artykułu odwołania do poszczególnych prac będą oznaczane numerem w tekście. Swoje projekty przedstawili kolejno: 1. Patrycja Liśnikowska, *Posag*; 2. Hanna Woźniak, *Rad*; 3. Darya Hancharova, *bez tytułu*; 4. Anna Pawluskiewicz, *Odpowiedź A*; 5. Dorota Liwacz, *bez tytułu*; 6. Aleksandra Kosakowska i Sylwia Rakowska, *Darwinizm*; 7. Renata Domagała, *Safaan-du*; 8. Aleksandra Szlęk, *Żyj długo/szczęśliwie, Sześciopak – obiekt najbardziej pożądany przez statystycznego Polaka*; 9. Paulina Jaworowska; 10. Oliwia Dudek, *Skóra/soma*; 11. Emilia Falek; 12. Artur Szczyrkowski; 13. Justyna Korzeń, *Zły urok*; 14. Natalia Franik; 15. Anna Kurek, *Przeszczep*; 16. Natalia Kubica, *Kukurydza*; 17. Anna Aderek, *Dar*; 18. Gabriela Palicka, *Dar*; 19. Patrycja Grobelny; 20. Wiktoria Nylec, *Cykl życia i śmierci*.

nazywamy „dziełami sztuki”. Na kontekstualność europejskich mechanizmów epistemologicznych zwracał uwagę już m.in. Michel Foucault twierdząc, że człowiek, jako swego rodzaju figura retoryczna, niedługo zniknie z obszaru humanistyki. Być może zatem należy pogodzić się z przemijalnością takich modeli jak „sztuka” właśnie, zresztą proces przemian jest już najprawdopodobniej zaawansowany i sztuka już wcale „sztuką” nie jest. Nie oznacza to oczywiście zerwania całkowitego, istnieją bowiem nadal wątki łączące w czasie różne formy, które chcielibyśmy tak właśnie nazywać. Warto jednak w tym kontekście przywołać uwagi Wojciecha Marcinkiewicza, który swego czasu zwracał uwagę na całkowitą odmienność gotyckich przedstawień dewocyjnych od form artystycznych nam współczesnych z uwagi na zmianę ich funkcji:

W naszej świadomości zakorzenił się [...] statyczny i nieodróżnicowany obraz „dzieła sztuki”, systematyzowanych według koneserskich kryteriów atrybucji i datowania, kodu tematyczno-treściowych odniesień bądź innych, dyktowanych aktualną modą, kryteriów metodologicznych. Na przekór temu usiłowaliśmy udowodnić nadrzędność kwestii *co to jest*, którą teraz, bogatsi o to doświadczenie, sformułowalibyśmy raczej – *czym to było?*⁴

Oczywiście w przypadku sztuki współczesnej precyzji kontekstualnego ujęcia nie może zagwarantować pytanie „Co to było?”; wydaje się nam jednak, że trzeba wprost stawiać pytanie „Co to jest?” zamiast dość rozpowszechnionego w dyskursie krytyki artystycznej pytania „Co to ma być?”. Wpisaną w to sformułowanie kategorię istnienia pojmujemy nie w znaczeniu ontologicznym czy epistemologicznym, ale kulturowym.

Jako punkt wyjścia rozważań na temat „sztuki współczesnej” chcielibyśmy przyjąć propozycje Claude’a Lévi-Straussa, które wydają się nam niezwykle aktualne, ponieważ pokazują możliwość potraktowania sztuki jako systemu kulturowego. Istotnym wydaje się nam stwierdzenie francuskiego antropologa, że sztuka znajduje się pomiędzy przedmiotem a modelem, rzeczywistością a wiedzą:

sztuka umiejscawia się w połowie drogi między poznaniem naukowym i myśleniem mitycznym czy magicznym. Każdy wie bowiem, że artysta ma w sobie coś z uczonego i *bricoleura* zarazem: używając środków rzemieślniczych wytwarza przedmiot materialny, który jednocześnie jest przedmiotem wiedzy⁵.

⁴W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, „Secesja”, Kraków 1994, s. 94.

⁵C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969, s. 39.

Wyjątkowość sztuki polega na tym, że posługując się tzw. „modelami zredukowanymi” dokonuje ona „syntezy pomiędzy porządkiem strukturalnym a porządkiem zdarzeniowym”⁶. W efekcie „sztuka wychodzi od zespołu: (przedmiot + zdarzenie) i zmierza do *odkrycia* jego struktury”⁷.

Przy całej swej konkretności sztuka musi być jednak traktowana jako system znakowy, który przede wszystkim oznacza, a nie reprodukuje⁸. Równocześnie Lévi-Strauss wskazuje trzy zasadnicze cechy sztuki europejskiej odróżniające ją od podobnych systemów w innych społeczeństwach. Są to: indywidualizm (przeciwstawiony zbiorowości), przedstawieniowość (sztuka europejska nie tylko oznacza, ale też „bierze w posiadanie”), wreszcie swoisty akademizm, który decyduje o tym, że punktem odniesienia jest nie tylko rzecz, ale też szeroko pojmowana „tradycja artystyczna”⁹. W ramach tego systemu francuski antropolog dookreśla również specyfikę sztuki współczesnej, której model określa mianem „akademizmu oznaczającego”:

Jest to akademizm języka, ponieważ [...] widzimy przyswajanie z wilczym prawie głodem wszystkich systemów znaków, jakie były lub są w użyciu ludzkości od czasów, gdy zdobywa się ona na wyraz artystyczny, i wszędzie tam, gdzie go osiąga. Akademizm języka przychodzi na miejsce akademizmu przedmiotu, jeśli bowiem warunki twórczości artystycznej pozostają indywidualne, nie ma żadnej możliwości, aby odbudował się język prawdziwy, język [...] będący sprawą zbiorowości i sprawą trwałą¹⁰.

W efekcie dochodzi do „małpowania” języków, które sprowadzane bywają do roli abstrakcyjnych systemów znaków, nie służą już komunikacji, lecz artystom-ekspertom¹¹; „sztuka pragnie już nie istnieć... przedmiot wymyka się całkowicie i pragnie być już tylko systemem znaków. [...] posiadamy już tylko system znaków, ale »poza językiem«, gdyż ten system znaków jest wytworem jednostki, która zresztą jest zmuszona zmieniać go dosyć często”¹².

Chociaż wydaje nam się, że nawet tak specyficzny język, jak język sztuki nie może całkowicie „odkleić” się od kontekstu, to z pewnością Lévi-Straussowi

⁶ Tamże, s. 42–44.

⁷ Tamże, s. 44.

⁸ G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, przeł. i notą opatrzył J. Trznadel, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 55.

⁹ Tamże, s. 63.

¹⁰ Tamże, s. 69.

¹¹ Por. tamże, s. 70–71.

¹² Tamże, s. 78.



darzyć
daw. «obdarowywać»



od•dać -dam, -dadzą; -daj•cie
«dostarczyć coś komuś»

Aleksandra Kossakowska, Sylwia Rakowska,
Darwinizm (fragment), słownik ilustrowany fotografiami, 2016.

należy przyznać rację w diagnozie pewnego modelu. Sztuka jest systemem znaczącym zawsze pozostającym w połowie drogi pomiędzy przedmiotem a językiem¹³, jednakże równocześnie konkretyzuje się właśnie w przedmiocie, który artysta „wciąga” do języka¹⁴.

Wydaje się, że współcześnie przedmiot sztuki coraz bardziej ulega „odprzedmiotowieniu”, staje się – jak nazwałby to Michel Foucault – zdarzeniem dyskursywnym. Punktem odniesienia sztuki nadal jest język, ale w swoistej, dyskursywnej formie wiedzy. Sztuka staje się mimikrą tego dyskursu, chce go ucieleśniać i przedstawiać. Tym należy tłumaczyć jej krytycyzm, „zaangażowanie”, coraz większe zróżnicowanie środków i odchodzenie od tradycyjnych technik, polisensoryczność, „aktualność”. Paradoksalnie zatem, sztuka współczesna wbrew pozorom odchodzi od oznaczania i powraca do odtwarzania, staje się swoistym faksimile dyskursu.

Realizacje studentów ASP zdają się potwierdzać ten stan rzeczy. Z zaskoczeniem odkryliśmy, że wiele z propozycji, których hasłem wywoławczym jest pojęcie daru, wpisuje się w już istniejące dyskursy krytyczne, staje się wręcz ich ilustracją: zakopywanie posagu jako głos feministyczny [1], narzędzia do przeprowadzania obrzezania kobiet w Afryce i dokonywania aborcji w Europie jako manifestacja „zaangażowania” społecznego [11], krytyka konsumpcjonizmu w ramach religii na przykładzie Pierwszej Komunii św. [3], wreszcie problemy związane z ekologią, m.in. GMO [2, 16], prawa zwierząt (posthumanizm) [10]: wszystko są to wątki doskonale znane, które autorzy niejako wprowadzają w przestrzeń sztuki pod postacią swoistych „obiektów znalezionych” – przedmiotów, które pozwalają w ramach jednego systemu idei dokonywać kontaminacji kontekstów i zjawisk kulturowych.

O mimikrze dyskursu świadczy również dość dosłowne traktowanie języka: dar zostaje wywołany przez zabawy językowe – czytany wspak daje „rad”, który staje się jego nową przestrzenią znaczeniową [2], „odnajdywany” jest w kolejnych, często zaskakujących słowach [6], sprowadzony zostaje wreszcie do niezrozumiałego slangu [12]. Charakterystyczne jest to, że system sztuki w tym przypadku wchodzi na teren wiedzy również pod względem formalnym: częścią projektów bywają ankiety [12] lub specyficzne eksperymenty socjologiczne [8].

Jak zatem ujmowany jest dar w ramach omawianego modelu?

¹³ Tamże, s. 101.

¹⁴ Tamże, s. 116.



Darya Hancharova, bez tytułu, przedmioty z ciasta oplatkowego, 2016.

Powidoki daru / zła wzajemność

Uznawszy zasadę wzajemności za podstawę funkcjonowania daru jako całościowego zjawiska społecznego, Marcel Mauss próbował zdiagnozować stan współczesnego sobie, rodzącego się społeczeństwa kapitalistycznego, które wprowadza na kulturową scenę nową wersję gatunku *Homo*: „zwierzę ekonomiczne”¹⁵. Francuski socjolog przestrzegał przed sprowadzaniem egzystencji człowieka tylko do tego jednego wymiaru: „Powinniśmy, jak sądzę, nawet jeśli chcemy rozwijać nasze własne bogactwo, być kim innym niż czystymi finansistami, stając się zarazem zręcznymi rachmistrzami i zręcznymi zarządcami”¹⁶. Co najważniejsze, Mauss dostrzega również w swoich czasach przejawy specyficznej moralności daru w takich zjawiskach, jak własność intelektualna i artystyczna, robotnicze kasy zapomogowe, szeroko rozumiana dobroczynność¹⁷. Zatem jego optymizm nie jest tylko oparty na deklaracjach („Można i trzeba tedy powrócić do tego, co archaiczne, do podstaw”¹⁸), ale też jest efektem wnikliwej obserwacji faktów kulturowych: „Za naszych dni stare zasady występują przeciw rygorom, abstrakcjom i nieludzkościom naszych kodeksów”¹⁹.

Można odnieść wrażenie, że większość autorów omawianych prac tego optymizmu obecnie nie podziela. Nie chodzi jednak w tym przypadku bynajmniej o samą postawę względem współczesności; raczej odnotować należy odwrócenie proporcji: obecnie „stare zasady” są nie tylko przytłoczone przez „abstrakcyjne rygory”, ale wręcz z nimi utożsamiane. Władza wiedzy wydaje się być wszechobecna, dar ulega dyskursywizacji.

Często mamy do czynienia ze sformalizowanymi powidokami daru. Dar eucharystyczny Pierwszej Komunii św. sprowadzony jest do prezentu [3], życzenia stają się przedmiotem umowy cywilno-prawnej – wysoki kontekst kultury ulega formalizacji [5], „dar” zredukowany do ulotki reklamowej zmienia się w odpadek [8], sprowadzony do slangu staje się nic nie znaczącym, naddanym elementem porządku językowego [12]. Nawet w kontekście relacji natura – kultura dar przyjmuje dwuznaczną funkcję: konar przeniesiony ze świata przyrody w przestrzeń artystyczną budzi skojarzenia ze śmieciami [20], aztecki dar kukurydzy tworzący więź między człowiekiem, bóstwem i ziemią, współcześnie przyjmuje formę gatunku zmodyfikowanego genetycznie, którego naukowa profanacja skutkuje powstaniem daru-trucizny [16].

¹⁵ M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, PWN, Warszawa 1973, s. 320.

¹⁶ Tamże, s. 321.

¹⁷ Por. tamże, s. 306–309.

¹⁸ Tamże, s. 309.

¹⁹ Tamże, s. 305.

Co ciekawe, dar często staje się swoistym zagrożeniem, kładzie się cieniem na ludzkim świecie, a nawet zniewala człowieka. Może to być tajemnicza siła, jak promieniotwórczy rad, który najpierw wspiera kapitalistyczny system wymiany, a następnie zabija tworzących go ludzi [2], ale nawet tak szlachetny gest dawania, jak przekazanie narządów do transplantacji stwarza, z racji nierozpoznanej do końca pamięci komórkowej, zagrożenie zaburzenia tożsamości osoby obdarowanej [15]. Wreszcie dar natury w kontekście miejskim (chwasty, gołębie), prowadzi do marnotrawstwa i zaburzenia rytmu kulturowego [6]. Jakby na przekór Maussowi jeden z projektów przedstawia utopijne państwo o nazwie Safandua, którego ustrój oparty jest na darze przebaczenia, rezygnacji, ofiary posuniętym do skrajności i, paradoksalnie, tworzącym z tych form zhierarchizowany system władzy [7]. Wydaje się, że wspólnym mianownikiem opisywanych powyżej prób jest ochrona indywiduum przed oddziaływaniem „zewnętrznej” kultury, w jej materialnym, społecznym oraz symbolicznym wymiarze. W efekcie mamy do czynienia również z zakwestionowaniem talentu artystycznego jako otrzymanego „daru”, na plan pierwszy wybija się jednostkowa praca [18].

Często podkreślany jest opresyjny charakter daru, niektóre projekty wręcz podejmują swoistą próbę rezygnacji z niego: posąg zostaje zakopany [1], dar archetypowo pojmowanego dziewictwa przywoływany jest na prawach metonimii przez narzędzia służące do obrzezania w Afryce czy wieszak służący jako prymitywne narzędzie do aborcji, a przez to łączy się z wartościowanym negatywnie brutalnym naruszeniem cielesnej autonomii kobiety [11]. Z kolei religia sprowadzona do działalności sekt prowadzi do całkowitego ubezwłasnowolnienia człowieka – dar okazuje się być ujednoznacznioną, a przez to osaczającą, odpowiedzią na wszelkie „egzystencjalne” pytania jednostki [4].

W ten sposób dar przedstawiony zostaje nie tyle z perspektywy pewnej kulturowej, zmieniającej się historycznie całości, ale od strony jednostkowego „zaplecza”. W tym ujęciu okalecza nawet świat natury: swoistym darem „na opak” okazują się trofea łowieckie, z którymi zestawiona zostaje ludzka skóra [10]. Widzimy zatem dążność do odwrócenia, zmiany perspektywy postrzegania daru: zamiast jednocyć, rozbija on spójność, jednak nie kulturową – raczej harmonię świata i tożsamość jednostki. W skrajnej postaci wzajemność daru sprowadzona zostaje do złego uroku krążącego pomiędzy ludźmi [13].

Wszystkie tego rodzaju warianty „daru” karzą myśleć o specyficznym rodzaju wzajemności, którą René Girard nazwał „złą *mimesis*”²⁰. Francuski badacz opisuje

²⁰ Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.



Oliwia Dudek, *Skóra/soma* (stopklatki z filmu), video, 2016.

w ten sposób proces upodabniania się jednostek, który prowadzi do zatarcia i „odróżnorodnienia” struktur społecznych. Dochodzi do niego zwykle w zaawansowanym etapie kryzysu ofiarniczego, w którym akty wymiany antagonizują uczestniczące w nim osoby, a jednocześnie ujednolicają je. Agresja, osaczenie i przemoc stają się źródłem identyczności zachowania, a jednocześnie wywołują wrażenie pomieszanania hierarchii wartości i funkcji przypisanych dotąd sprawnie prosperującym instytucjom. Jednomysłność tłumu, o której pisze Girard, prowadzi zwykle do kolektywnego mordy na niewinnej ofierze. Kryzys zostaje zażegnany, a radykalne działanie daje początek mimetyzmowi jednoczącemu, który tworzy kulturę. Wydaje się, że wielu autorów omawianych prac przeczuwa negatywne skutki *mimesis* lub przedstawia każde, nawet kulturotwórcze działanie Girardowskiego naśladownictwa, jako zagrożenie jednostkowego bytu.

Można jednak spojrzeć na ten mechanizm z innej perspektyw. Autorzy większości projektów, przyjmując perspektywę krytyczną względem zastanej kultury, gwarantują spójność i aktualizują współczesny sobie dyskurs: GMO, feminizm, religia, tożsamość, wolność, prawa zwierząt stają się modułami, które w projektach artystycznych ulegają płynnemu połączeniu (można chyba mówić w tym przypadku o swoistej „formuliczności” dyskursu) i konkretyzacji, stają się „dowodem” w dwojakim sensie – rzeczowym i logicznym; paradoksalnie, funkcji scalającej nie pełni już warsztat – forma większości projektów jest otwarta, eklektyczna i szkicowa, środki wyrazu traktowane są czasem wręcz pretekstowo. Tym samym sztuka ze sfery metafory przechodzi współcześnie w sferę metonimii, w ten sposób niejako „naśladować” naukę.

Nawet pobieżny przegląd przedstawionych prac wydaje się potwierdzać tezy Maurice’a Godeliera, który „wracając” do propozycji Maussa zastanawiał się nad tym, jakie miejsce dla daru pozostało w naszych zachodnich społeczeństwach. Autor *Zagadki daru* stwierdził, że jest on współcześnie „instrumentem osobowych relacji”, ulega wysokiej indywidualizacji i „nie jest już środkiem niezbędnym dla tworzenia i odtwarzania się podstawowych struktur społecznych”²¹. Z drugiej strony, „Dar staje się nośnikiem utopii”, wyidealizowany – jest „ostatnim azyłem solidarności”, o której potrzebie przypominał Marcel Mauss²². W pewnym sensie omawiane dotychczas projekty jawią się często jako swoista antyutopia, jednakże na bardzo wysokim poziomie uogólnienia w wielu wypowiedziach doszukiwać się można tego wymiaru, który dotyczy najbardziej kruchych aspektów

²¹ M. Godelier, *Zagadka daru*, przeł. M. Höffner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 252.

²² Tamże, s. 253.

UMYWAĆ RĘCE

(język polski)

wymowa:

[ũmywać rěnce], zjawiska fonetyczne: nazal. • asynch. ę • wym.
warsz.

znaczenia:

fraza czasownikowa niedokonana
nie brać odpowiedzialności za coś

odmiana:

zob. umywać, „ręce” nieodm.

składnia:

umywać ręce + od + D.

etymologia:

z Biblii: Ewangelia wg św. Mateusza 27, 23–24

egzystencji człowieka: darem jest opieka nad starszą, nieuleczalnie chora osobą [9] oraz opieka jaką sprawują pielęgniarki [19]. Być może właśnie to pojęcie – „opieka” – jest kluczem do zrozumienia współczesnego wymiaru solidarności i miłosierdzia, których doszukiwał się w darze Mauss. Stanowi też zapewne trop kierujący uwagę w stronę wciąż zakorzenionej w wysokim kontekście i często unikającej zamknięcia w kategoriach prawnych, naukowych lub ekonomicznych, wymiany wartości niematerialnych, takich jak życzliwość, towarzyskość czy sam gest obecności przy drugiej osobie. Te wciąż nie poddają się formalizacji, a w przestrzeni dyskursu bywają otoczone „kokonem” autoteliczności.

Godelier przestrzega przed profesjonalizacją i instytucjonalizacją daru, która zrywa więź solidarności między jednostkami, zastępując ją kontraktem²³. Można stwierdzić, że omawiane projekty właśnie tę formalizację krytykują, równocześnie jednak czynią to w ramach przyjmowanych „kontraktów” dyskursu, w efekcie to nie dar staje się warunkiem odtworzenia społeczeństwa²⁴, lecz określony system interpretacyjny.

Perspektywy modeli / modele perspektywy

Zaskakujące, że wskazywane przez Lévi-Straussa jako rdzeń sztuki „modele zredukowane” nie są już narzędziem komunikacji z systemem kulturowym, wprowadzają raczej dysproporcję. Przedmiot, który w przypadku daru był przede wszystkim wehikułem wzajemności, coraz bardziej zapada się we własnej materialności: opłatek pierwszokomunijny przyjmuje formę popularnego prezentu [3], staje się pozostałością – śmieciem [8] lub trofeum [10], odrzucony i zamknięty w skrzyni zostaje ukryty, zakopany [1].

Powstałe w procesie twórczości artystycznej artefakty można potraktować jako efekt szeregu przekodowań, budowanych według mniej lub bardziej spójnego klucza, wykorzystywanego przez daną tradycję artystyczną. Pierwszy typ sekwencji za Lévi-Straussem nazwiemy przekodowaniem obiektu na formy go oznaczające, drugi „zawładnięciem” nad przedmiotem poprzez jego jak najdokładniejsze przedstawienie. Powstałe w wyniku działań artystów modele różnią się od siebie zasadniczo – albo pełnią funkcję znaku, albo mają być jak najwierniejszym odwzorowaniem rzeczywistości. Pod tym względem sztuka impresjonistyczna, tak jak i renesansowa, byłaby w obszarze modelu „zawładnięcia”, natomiast kubizm stanowiłby przykład modelu, który będąc po stronie znakowości, sprowadził ją jedynie

²³ Por. tamże, s. 255.

²⁴ Por. tamże, s. 254.



Patrycja Lisnikowska, *Posag* (stopklatki z filmu), instalacja video + audio, 2016.

do warstwy formalnej – pomijając fakt, że dzieło sztuki mogłoby być zrozumiałym przekazem w ramach kulturowo trwałego systemu znaczeń. Abstrakcja natomiast, ze względu na swój metaartystyczny charakter, zakładała odebranie znakowi możliwości oznaczania, co okazuje się być równoznaczne z zerwaniem jakichkolwiek trwałych odniesień do rzeczywistości²⁵. W tym kontekście awangardowe starania, by sztuka stała się życiem, częścią systemu kulturowego, w ramach którego może pełnić dookreślone funkcje, odczytywać należy jako próby ponownego wpisania „wyemancypowanego” znaku w system kulturowy zapewniający trwałość i zrozumiałość, a przez to i koherencję danego modelu.

Czym w tym kontekście byłoby owo zapadanie się we własnej materialności przedmiotu odnoszącego się do daru? Jaki typ sekwencji przekodowań wybrali uczestnicy projektu i jak plasuje on ich dzieło w relacji do opisywanego systemu kulturowego? Perspektywa, którą przyjmują, wydaje się stanowić skutek mierzenia się z redukcją interesujących ich obiektów dokonaną przez poznanie naukowe i pozaartystyczne sposoby lokowania daru w dyskursie. Są więc blisko przekodowań mających na celu przywrócenie zubożonym przedmiotom i czynnościom dodatkowych znaczeń – stworzenie ich na nowo jako cięższych i gęstszych. Efektem staje się jednak wspomniany już model o bardzo rozedrganych granicach – faksymile dyskursu, którego punktem orientacyjnym staje się rzecz, czynność, gra słowna.

Materialność, w którą zapadają się dary, jest materialnością pomiędzy rzeczą a językiem, pełni więc również funkcję znaku odwołującego się jednak często nie tyle do systemu kulturowego, z którego została zapożyczona, lecz jego opisów i łączących się z nimi diagnoz i punktów widzenia, możliwych do zaobserwowania w takich formach jak film dokumentalny [16], ale też w źródłach „researchu” prowadzonego przez twórców przed wykonaniem pracy. Dar uległ odczarowaniu – przestał być dla artystów wyłącznie częścią systemu kulturowego, lecz stał się wędrującym pojęciem, które zmierzając w stronę działalności artystycznej przyjmuje formę modelu innych modeli. Zachowując funkcję znaku, podróżuje przede wszystkim pomiędzy mniej lub bardziej ustrukturuowanym systemem znaczących a nagą prawdą przedmiotu.

Kontekst *mana*

Marshal Sahlins żartobliwie określił rozpowszechnioną i uproszczoną post-strukturalną koncepcję władzy jak swoistą „kąpiel w kwasie”, który rozpuszcza

²⁵ G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*..., s. 61–78.

wszelkie instytucje i formy kulturowe²⁶. Istotnie, dyskurs władzy wiedzy pozwala w sposób uproszczony wyjaśniać wszelakie zjawiska kulturowe z pominięciem ich kontekstu, czego najlepszym dowodem są studia postkolonialne. Równocześnie pamiętać należy, że ten sposób myślenia zasila współcześnie myśl potoczną i wzmacnia typowo europejskie dążenie do uniwersalizacji i abstraktyzacji abstrakcyjnych pojęć i struktur.

W przypadku omawianych projektów kontekst wydaje się być istotny, najczęściej sprowadzany bywa jednak do doświadczenia, wspomnienia, wymiaru osobistego i jednostkowego; zredukowany, staje się punktem wyjścia wypowiedzi. Bywa, że celowo przekraczamy tu pewne granice intymności [9] lub tworzymy specjalny, odizolowany świat [10]. Często projekty stanowią zapis działań jednostki [2 – zakopywanie posagu] lub wciągają ją w sieć relacji z przedstawionym kontekstem [4 – system pytań i odpowiedzi].

Jednocześnie jednak kontekst w swoim kulturowym wymiarze, jako sieć znaczeń, traktowany bywa szkicowo i wolicjonalnie; stwierdzenie „Konteksty są i będą i każdy będzie odnajdywał swoje” odsyła do kultury jako repozytorium narzędzi interpretacyjnych dobieranych w sposób doraźny i zależnych od kompetencji jednostki. Tym samym zadaniem projektu artystycznego jest poszerzenie przestrzeni interpretacji, a jednocześnie uruchomienie swoistej gry w rekonfigurowanie swobodnie przylegającego do dzieła nadmiaru znaczeń lub uzupełniania ich niedoboru; być może, opierając się na wzorze mitologicznym zaproponowanym przez Rolanda Barthesa należałoby mówić o micie sztuki współczesnej jako o micie „interpretatywności”²⁷? Stąd duża swoboda skojarzeń w ramach tego systemu: problem obrzezania w Afryce skojarzony zostaje z problemem aborcji we współczesnej Polsce [11]; kontekst staje się mglistym ekranem, na który rzutowany jest sztucznie stworzony system – nie przypadkiem wyimaginowane państwo Safandua znajduje się na Oceanie Indyjskim, „w środku niczego” [7]; nawet precyzyjnie określony, dosłownie przebija on z tła, jak w przypadku projekcji filmu poświęconego modyfikacji genetycznej kukurydzy na azteckim rysunku przedstawiającym kult Quetzalcoatl [16].

Wyduje się jednak, że omawiane projekty, paradoksalnie, pokazują swoiście ograniczony repertuar kulturowych form mówienia o darze. Często kluczowym znakiem rozpoznania/ odrzucenia daru jest gest dawania, niezależnie czy będzie

²⁶ Por. M. Sahlins, *Waiting for Foucault, Still*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2002, s. 67–68.

²⁷ Por. R. Barthes, *Mit dzisiaj. Eseje*, przeł. W. Błońska, w: tegoż, *Mit i znak*, red. J. Błoński, PIW, Warszawa 1970. Idąc tropem władzy wiedzy dyskursu być może nie od rzeczy będzie skojarzyć to pojęcie z pojęciem „karcerałności” (por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998, s. 289–303).

to dosłownie potraktowane „serce na dłoni” w przypadku kontekstu transplantologicznego [15], czy nawet gest wręczenia ulotki na ulicy [8]. Również dar jako proces prowokuje skojarzenia z tym, co „przed” aktem wręczenia – swoisty algorytm mycia rąk sporządzony z myślą o pracy pielęgniarek podniesiony zostaje do rangi ablucji [19]. Co ciekawe, poza tymi zinstytucjonalizowanymi kontekstami, dar rozpatrywany jest w ramach podstawowych jednostek kulturowych: w rodzinie i małżeństwie [1, 11], religii [3], społeczności o charakterze lokalnym [13] czy państwowym [7]. Najważniejsza oscylacja daru ma miejsce jednak pomiędzy miastem [6, 8, 12, 14] a w sposób ogólny, otwarty potraktowanym światem przyrody [1, 6, 10, 20]. Oznacza to, że system wzajemności niejako otwiera się na przestrzeń zewnętrzną i tam, a nie w ramach społeczeństwa, próbuje szukać wzorców solidarności i jakiegokolwiek relacji. Z jednej strony można potraktować to jako tęsknotę za darem, który esencjonalizowany i traktowany jako wartość, rozpatrywany był w porządku zjawisk wywodzących się z „naturalnych” potrzeb człowieka. Z drugiej strony staje się być może świadectwem poszukiwania, tworzenia lub nieumiejętności znalezienia zapomnianych lub ukrytych przez współczesne systemy produkcji i dystrybucji dóbr, skonwencjonalizowanych formuł wymiany ze światem roślin i zwierząt, traktowanych jako metonimia świata ludzkiego.

Wydaje się jednak, że kulturowa moc daru wciąż jest obecna w powstałych projektach: choć sam przedmiot często wydaje się być unieruchomiony w swej własnej materialności jako swoiste zdarzenie dyskursywne, wyzwała on tajemnicze spoiwo łączące i przenikające rozproszone elementy naszego otoczenia. Nawet jeśli jest to siła niebezpieczna, jej oddziaływanie jest nieuniknione. Objawia się jako promieniowanie [2], pamięć komórek [15], dosłownie – siła magiczna [13], która zdaje się – prawem powinowactwa – zarządzać nawet ciągami skojarzeniowymi słów [6]. To swoiste *mana* wciąż pełni funkcję łącznika kultury, choć często pozostaje przez nas nierozpoznane. Zupełnie nieoczekiwane siła znaczenia podrzuca w nieoczekiwane miejsca znaki, które stają się ukrytą ramą dookreślającą chaos życia, np. kwiaty w przestrzeni miejskiej odczytywane poprzez znaczenia przypisywane im w relacjach międzyosobowych [14]. Te serie transformacji praktyki daru i przemieszczeń relacji pomiędzy ludzkim i nie-ludzkim, a także materialnym i znakowym, do którego tu dochodzi, każe raz jeszcze wrócić do propozycji Godeliera. W *Zagadce daru* pisał on:

Ostatecznie nie ma już dłużej „rzeczy” – pozostają tylko osoby, które mogą przybierać postać istot ludzkich albo rzeczy. Tym samym fakt, że ludzkie stosunki społeczne (stosunki

pokrewieństwa czy władzy) muszą przyjąć formę stosunków między osobami, stosunków intersubiektywnych, rozciąga się na cały świat. Natura, cały świat, składa się tylko z osób [...] i ze stosunków między tymi wszystkimi osobami. Kosmos staje się antropomorficznym przedłużeniem ludzi i ich społeczeństw. Jednostka okazuje się związana z całym światem, który ją przekracza oraz zawiera i jednocześnie przekracza jej społeczeństwo. [...] Cały świat, w tym ludzie, zostaje „zaczarowany”²⁸.

Możliwe do odnalezienia w wielu pracach substytutu (?) *mana*, mogą tworzyć szczeliny, które prowadzą twórców omawianych dzieł poza przestrzeń dyskursu, w stronę daru jako części złożonych systemów kulturowych.

Wydaje się, że dobrym podsumowaniem dotyczącym daru jako pewnej siły wymagającej od nas interakcji jest metafora balonu wykorzystana w projekcie [17]: dar jest to dziwny twór, który z pozoru nie ma praktycznego zastosowania, a jednak – nadmuchiwany, naelektryzowany czy przebity – określa pewne zasadnicze postawy człowieka wobec nie tylko własnej egzystencji, ale również wobec świata kultury, który, nawet jeśli w jakiś sposób „zanieczyszczony”, jest powietrzem, którym oddychamy i które niewidzialnie wypełnia nasz świat.



Bibliografia

- Barthes R., *Mit dzisiaj. Eseje*, przeł. W. Błońska, w: tegoż, *Mit i znak*, red. Jan Błoński, PIW, Warszawa 1970.
- Charbonnier G., *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, przeł. i notą opatrzył J. Trznadel, Czytelnik, Warszawa 1968.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Godelier M., *Zagadka daru*, przeł. M. Höffner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Lévi-Strauss C., *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969.
- Marcinkowski W., *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, „Secesja”, Kraków 1994.

²⁸ M. Godelier, *Zagadka daru...*, s. 131.

Mauss M., *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, PWN, Warszawa 1973.

Sahlins M., *Waiting for Foucault, Still*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2002.



Abstract

Laboratory in the Studio: Gift. Sketches A.D. 2015. Second reconnaissance

The article introduces the analysis and interpretation of the works prepared by students of The Academy of Fine Arts in Katowice as a part of the project "Gift. Sketches A.D. 2015". Artistic creation has been treated as a kind of ethnographical material which describes the phenomenon of the gift in contemporary Polish culture in a particular way.

Keywords: gift, Marcel Mauss, contemporary art, anthropology of art

Marek Pacukiewicz

Doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Autor książek: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada* (2008), *Grań kultury. Transgresje alpinizmu* (2012) oraz tomów wierszy *Budowa autostrady* (2012), *Widokówki* (2016).

Adam Pisarek

Doktor, asystent w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego. Kulturoznawca zajmujący się antropologicznymi teoriami kultury i problematyką gościnności. Autor książki *Gościnność polska. O kulturowych konkretyzacjach idei* (2016). Redaktor naczelny „Laboratorium Kultury”. Współredaktor tomów *Ukąszenia, wirusy, memy. Kulturowe obrazy praktyk fizjologicznych* (2013), *Laboratorium Bronisława Malinowskiego* (2013), *Radość tropików* (2012).